doi: 10.35757/KiS.2023.67.4.6

KULTURA i SPOŁECZEŃSTWO

POLSKA AKADEMIA NAUK
KOMITET SOCJOLOGII
INSTYTUT STUDIÓW POLITYCZNYCH
2023, nr 4

ISSN 0023-5172
2300-195x

A R T Y K U Ł Y   I   R O Z P R A W Y

MAGDALENA PODSIADŁO
Uniwersytet Jagielloński

PIERWSZOPLANOWE BOHATERKI NA MARGINESACH POLSKIEJ KINEMATOGRAFII — PRZYPADEK ANNY WALENTYNOWICZ

Film biograficzny spokrewniony z narracjami historycznymi często pełni tożsamościową rolę, przywołując bohaterów z przeszłości istotnych dla publiczności współczesnej. Klasyczna formuła biopiku staje się rodzajem hołdu złożonego bohaterom z przeszłości, a jego współczesne reprezentacje częściej oddają „społeczne napięcia, konflikty i sprzeczności" (Hollinger 2020, s. 23), przedstawiając bohaterów godnych podziwu bądź takich, którzy stanowią dla wspólnoty negatywny punkt odniesienia. W obu przypadkach filmy biograficzne mają funkcję formacyjną, kształtującą spojrzenie odbiorców na przeszłość oraz teraźniejszość. Jak pisze Karen Hollinger, część badaczy podkreśla, że „film biograficzny jest odpowiedzią na chęć zrozumienia przez widownię, czym jest dla niej wyjątkowość: kto przede wszystkim powinien być postrzegany jako prawdziwie znacząca indywidualność w danej społeczności?" (Hollinger 2020, s. 23). Tak tworzą się hierarchie świetności, umieszczające niektórych bohaterów na symbolicznym Olimpie, a z innych czyniąc antywzorce lub sytuując na marginesach tożsamościowego dyskursu. Po roku 1989 polscy twórcy filmowi mogli swobodnie kształtować panteon bohaterów narodowych i reprezentowanych przez nich idei, bez cenzuralnych ograniczeń czy daleko posuniętych nacisków cechujących epokę PRL-u. Mimo tej swobody i rosnącej z de-

Adres do korespondencji: magdalena.podsiadlo-kwiecien@uj.edu.pl; ORCID: 0000-0003-3641-964X

kady na dekadę liczby zrealizowanych biopików nadal można wśród nich dostrzec jedynie śladową obecność pierwszoplanowych bohaterek o znaczeniu politycznym, których losy zachęcałyby publiczność do identyfikacji z reprezentowanymi przez nie wartościami. Można by sądzić, że zdecydowały o tym czynniki od twórców niezależne — mniejszy wpływ kobiet na wydarzenia historyczne czy niewystarczająca atrakcyjność ich biografii. Okazuje się jednak, że — paradoksalnie — polskie bohaterki z przeszłości wydają się wystarczająco interesujące dla kinematografii zagranicznych. Tylko w ostatnim dwudziestoleciu za sprawą inicjatywy zagranicznych twórców zrealizowano cztery filmy biograficzne poświęcone kobiecym bohaterkom jako wzorcom do naśladowania: Irenie Sendlerowej (*Dzieci Ireny Sendlerowej*, *The Courageous Heart of Irena Sendler*, reż. John Kent Harrison, 2009), Antoninie Żabińskiej (*Azyl*, *The Zookeeper's Wife*, reż. Niki Caro, 2017), Marii Skłodowskiej-Curie (*Maria Skłodowska-Curie*, *Marie Curie: The Courage of Knowledge*, reż. Marie Noëlle, 2017) czy Annie Walentynowicz (*Strajk*, *Strajk — Die Heldin von Danzig*, reż. Volker Schlöndorff, 2006). Produkcje te przypominają o rodzimej „nie-do-reprezentacji" zarówno niestereotypowych postaci kobiecych na ekranie, jak i filmów biograficznych poświęconych żeńskim bohaterkom, a także kina historycznego (do którego zaliczają się także biopiki) uwzględniającego kobiecą perspektywę. Innymi słowy, nie brak życiorysów kobiet porównywalnych do męskich decyduje o ich ekranowej nieobecności, zmarginalizowaniu czy zawłaszczeniu, lecz dominujące w kulturze polskiej wzorce tożsamościowe.

W pierwszej części tego artykułu spróbuję — odwołując się do kategorii biopiku — wskazać przyczyny, dla których afirmatywne kobiece biografie nie znalazły miejsca w kinematografii polskiej, stając się dziedzictwem niechcianym. Nawet jeśli kobiety były reprezentowane w kinie polskim, to zwykle w niesatysfakcjonujących stereotypowych rolach, niezachęcających odbiorców do identyfikacji. Ze względu na przynależność filmu do przemysłu rozrywkowego gatunek ten odzwierciedla bowiem potrzeby tożsamościowe szerokiej publiczności i dominujące tendencje w myśleniu zarówno o przeszłości, jak i o teraźniejszości. Wydaje się, że film biograficzny często „dostarcza obrazów wyjątkowości, które wspierają zachowanie konserwatywnego status quo" (Hollinger 2020, s. 23), marginalizując kobiety w roli liderek.

W drugiej części tekstu koncentruję się na konkretnym przypadku ekranowych losów Anny Walentynowicz (a przede wszystkim na jej marginalizacji bądź przemieszczeniu poza narodowy kontekst), by przyjrzeć się konstruowaniu polskich narracji tożsamościowych. Życiorys Walentynowicz dostarcza szerokiego repertuaru cech, z jakich można stworzyć róż-

norakie opowieści. Jako kobieta, niepokorna chłopka, Ukrainka z Wołynia, awansująca robotnica, żarliwa katoliczka, bezkompromisowa opozycjonistka, fanatyczna przeciwniczka Lecha Wałęsy, ikona Solidarności może stanowić inspirację dla niezliczonych narracji. Przede wszystkim jednak życiorys Walentynowicz mógłby stać się podstawą opowieści o znaczącej politycznie kobiecie, która była jedną z przywódczyń zrywu sierpniowego. Urodzona na Wołyniu, po wojnie osiada w Gdańsku, gdzie rozpoczyna pracę jako spawaczka. Początkowo wzorowa przodownica pracy wkrótce zbuntuje się przeciwko przełożonym, wskazując na niegodne warunki zatrudnienia panujące w stoczni. Jej działalność opozycyjna w latach siedemdziesiątych oraz bezkompromisowość sprawią, że zostaje zwolniona z pracy, co stanie się bezpośrednią przyczyną strajków w Gdańsku w sierpniu 1980 roku. Jako jedna z sygnatariuszek porozumień sierpniowych w czasie stanu wojennego zostaje internowana, a następnie osadzona w więzieniu. Mierzenie się z jej biografią odsłania identyfikacyjne preferencje polskiej wspólnoty narodowej, rozpowszechnione w niej stereotypy oraz tradycje „źle obecne". Symptomatyczne wydają się dwa zjawiska: przemieszczenie postaci Walentynowicz poza granice kina narodowego (za sprawą biograficznego filmu *Strajk* Schlöndorffa) oraz różnice w recepcji filmu niemieckiego reżysera (odmiennej w Polsce niż w Niemczech). Wpisanie filmu w ramy kina transnarodowego uwypukla tematy, style, motywy nieobecne w wąsko pojmowanej kinematografii narodowej, które swoją reprezentację znajdują za sprawą przekraczania granic kulturowych, tożsamościowych, instytucjonalnych czy produkcyjnych (Mazierska, Goddard 2014, s. 1–20). Film Schlöndorffa — jako koprodukcja — realizuje ów model i dzięki temu uzupełnia brak na ekranie polskich bohaterek o pierwszoplanowym znaczeniu historycznym. Jednocześnie jednak transnarodowe spojrzenie prowadzi do uwidocznienia różnic tożsamościowych — tym razem między perspektywą polską a europejską — i ostatecznie uniemożliwia bezkonfliktowe zasymilowanie opowieści o rodzimej bohaterce przez polską publiczność.

„NIE-BYŁE" BOHATERKI

Zjawisko nieobecności ciekawych wizerunków kobiet w polskim kinie potransformacyjnym charakteryzowała Grażyna Stachówna, wskazując, że w pierwszej dekadzie po przełomie reżyserki zrealizowały zaledwie 17 z 202 filmów (ok. 8%), a więc, że „władcami masowej wyobraźni kinowej są mężczyźni" (Stachówna 2001, s. 55). Autorka słusznie utrzymywała, że za stereotypowymi obrazami kobiecości częściowo stoi wspomniana

dysproporcja. Rzecz nie uległa szczególnej zmianie w pierwszej dekadzie XXI wieku, ale już po powołaniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej można zauważyć wzrost liczby filmów zrealizowanych przez twórczynie, gdzie istotnie wiodące role należą do kobiet, co naturalnie niekoniecznie musi przekładać się na emancypacyjną wymowę filmów. Nic dziwnego zatem, że w tym nieurodzaju filmowych bohaterek nie znalazło się zbyt wiele miejsca dla reprezentacji postaci autentycznych, tym bardziej że zwykle są to narracje dotyczące przeszłości, które chętniej odsyłają do tradycyjnych, konserwatywnych wzorców genderowych niż dokonują ich rewizji. Nie czynią tego także twórczynie, ze względu na przynależność większości biografii filmowych do kina historycznego, po które artystki sięgają niezmiernie rzadko. Jak wskazuje Marcin Białous (2018, s. 405): „Rozkład płci wśród reżyserów filmów historycznych jest wyraźnie nierównomierny. Wśród 235 twórców, którzy […] wyreżyserowali filmy uznane roboczo za historyczne, jest zaledwie 18 kobiet, co stanowi 7,6% ogółu. […] Łącznie wyreżyserowały 43 takie filmy, co daje zbliżony odsetek wśród całości produkcji — 7,3% wśród analizowanych obrazów historycznych. Dla porównania, z wszystkich filmów polskich, które weszły na ekrany kin od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku do końca 2010 roku, bez względu na ich temat, około 8,7% obrazów zostało zrealizowanych przez kobiety. W tym samym czasie wśród filmów historycznych kobiety wyreżyserowały 10% filmów. Tak więc, zarówno odsetek kobiet-reżyserek, jak i filmów przez nie zrealizowanych — historycznych lub innych — wahając się na poziomie 7–10%, niezmiennie pozostaje znikomą mniejszością”. Warto także odnotować, że wprawdzie w kinie historycznym zrealizowanym przez twórczynie od połowy lat osiemdziesiątych częściej pojawiają się postaci kobiece, jednak tendencja ta załamała się w interesującym nas okresie, czyli z końcem XX wieku.

KOBIECY FILM BIOGRAFICZNY

Polskim bohaterkom kina biograficznego nie pomagają także ogólnoświatowe tendencje. Co do jednego bowiem badacze tego gatunku są zgodni — kino daleko rzadziej sięga po autentyczne postaci kobiece niż męskie. Patriarchalna struktura społeczna nie tylko nie zachęca kobiet do wkraczania w przestrzeń publiczną, lecz także zapobiega czynieniu z nich wiodących podmiotów historycznego dyskursu. Dennis Bingham uważa kobiecy biopik za „odrębną kategorię wskazującą na panujący w kulturze dyskomfort wynikający z pełnienia ról publicznych przez kobiety” (Bingham 2013, s. 249). W związku z tym cechuje go regresywność i kon-

serwatyzm, co sprawia, że dominuje w nim motyw cierpienia oraz kary, jaką ponoszą kobiety za uzurpatorskie wkroczenie w przestrzeń publiczną. Z tego względu jest w nim obecne, według badacza, nieustanne „napięcie między osiągnięciami kobiet w przestrzeni publicznej a tradycyjnymi rolami im przypisywanymi, związanymi z domem, małżeństwem, macierzyństwem" (Bingham 2010, s. 213). Mimo wskazanych wspólnych cech autor dostrzega jednak ewolucję, jakiej podlega ten gatunek. Pierwszy etap, charakterystyczny dla okresu kina klasycznego, reprezentują postacie królewskie, bardziej jednak zaangażowane w życie miłosne niż w sprawy publiczne (Bingham 2010, s. 217). George F. Custen (1992, s. 103), który szczegółowo omawia ten okres, wskazuje na dominację kobiet w czterech kategoriach poastaci: właśnie głów koronowanych, kochanek, w dziedzinie edukacji oraz medycyny, choć przewaga ta nie przekłada się na udział procentowy obrazów kobiet w obrębie tego gatunku, który wynosi 25%. Kolejny etap, który nastąpił u schyłku systemu studyjnego, prezentuje bohaterki „wraz z ich przywarami", tym razem oddając supremację „królowym estrady". Funkcjonują one w niesprzyjającej im sferze publicznej zdominowanej przez patriarchalny sposób myślenia, usiłując przezwyciężyć narzucony im wiktymizujący scenariusz (Bingham 2010, s. 218). Wzorzec ten, według Binghama, obowiązywał przez kolejne dekady, aż do lat dziewięćdzisiątych, które przynoszą nieliczne obrazy rewizjonistyczne zrealizowane przez reżyserki filmowe, uwzględniające kobiecy punkt widzenia i feministyczną perspektywę (Bingham 2010, s. 250).

Z ujęciem tym polemizuje Karen Hollinger, która uważa, że kobiecych filmów biograficznych — również z okresu klasycznego — nie sposób sprowadzić do opowieści na temat cierpienia i opresji. Mimo że autorka postrzega biopik jako „jedną z najbardziej męskocentrycznych form filmowych" (Hollinger 2020, s. 6), to jednocześnie wskazuje na jego niejednoznaczność. Nawet jeśli w filmach tych pozycję centralną zajmuje cierpienie protagonistek, to jednocześnie prezentują one pragnienie wejścia kobiet do strefy publicznej i uzyskania autonomii, chęć kontroli nad własnym życiem oraz krytykę patriarchalnego społeczeństwa. Szczególnie we współczesnych biopikach cierpienie nie służy jedynie upokorzeniu kobiety, ale zasygnalizowaniu, „że są one w stanie przetrwać mimo wszelkich przeciwności" (Hollinger 2012, s. 162). Bohaterki wkraczające w przestrzeń publiczną, nawet jeśli napotykają przeszkody, wykazują się siłą, determinacją i niezależnością, niosąc ze sobą emancypacyjny potencjał. Do wspomnianych już najbardziej rozpowszechnionych w filmach biograficznych postaci — królowych oraz reprezentantek świata rozrywki — autorka dodaje kolejne kategorie z liczną reprezentacją kobiet: bohaterki gazeto-

wych nagłówków oraz pisarki. Wskazuje także na swoisty paradoks, iż rozwój tej formy filmowej, polegający na odejściu od postaci posągowych na rzecz bohaterów „z wszelkimi przywarami", sprawił, że kobiety zyskały dostęp do filmów biograficznych (Hollinger 2020, s. 13).

Na współwystępowanie we współczesnym kobiecym biopiku treści emancypacyjnych i konserwatywnych wskazuje Bronwyn Polaschek. Autorka kwestionuje tezę Binghama dzielącego filmy biograficzne na dawne, jednoznacznie opresywne, oraz współczesne, feministyczne, dokonujące dekonstrukcji gatunku. Według Polaschek najnowsze kobiece biopiki podążają za ogólniejszymi tendencjami w kinie hollywoodzkim polegającymi na „rekonfiguracji klasycznych gatunków przeznaczonych dla kobiecej widowni, takimi jak współczesny melodramat, komedię romantyczną oraz film kostiumowy" (Polaschek 2013, s. 1). O ich kształcie zadecydowały potrzeby widowni zaznajomionej ze zdobyczami drugiej fali feminizmu oraz coraz silniejsza obecność twórczyń w kinie mainstreamowym. W analizowanych przez autorkę biopikach postfeministycznych bohaterki występują w kreatywnych rolach pisarek, malarek, piosenkarek, aktorek, nie wpisując się ani w role cierpiących ofiar naznaczonych klęską, ani feministycznych rewizjonistek. Postfeministyczne dzieła poświęcone ważnym dla ruchu feministycznego postaciom, takim jak Sylvia Plath, Frida Kahlo, Jane Austin i Virginia Woolf, prowadzą negocjacje z różnymi światopoglądami, łącząc elementy tradycyjne z subwersywnymi. Ujęcie to koresponduje częściowo z zaproponowaną przez Binghama kategorią współczesnego filmu biograficznego, czyli typem neoklasycznym, łączącym wcześniejsze modele: klasyczny, filmy uwzględniające bohaterów z ich przywarami oraz spojrzenie rewizjonistyczne (Bingham 2013, s. 251).

KOBIECY BIOPIK A SPRAWA POLSKA

Nieobecność kobiecych biopików w polskiej kinematografii odpowiada zatem szerszym, światowym tendencjom, choć jednocześnie rodzimy deficyt znacznie przewyższa globalne niedobory. Jednak realizacja tych nielicznych filmów odnoszących się do autentycznych postaci kobiecych podlegała takiej samej ewolucji jak w kinematografii światowej. W polskim kinie przedwojennym, podobnie jak w Hollywood, także pojawiły się koronowane głowy lub postaci należące do rodziny królewskiej, co stanowiło namiastkę wprowadzenia do filmu zaangażowanych politycznie bohaterek. Zarówno *Księżna Łowicka* (reż. Mieczysław Krawicz, Janusz Warnecki, 1932), jak i *Barbara Radziwiłłówna* (reż. Józef Lejtes, 1936) były osadzone w systemie gwiazdorskim, choć na nieporównywalnie skromniejszą skalę

niż w kinie amerykańskim. W obu tytułowych rolach wystąpiła Jadwiga Smosarska, ponieważ jej wyjątkowa pozycja gwiazdy w świecie rzeczywistym predestynowała ją do sprawowania królewskich funkcji również na ekranie. Innymi słowy, postać filmowa została uwiarygodniona, gdyż „przejęła aurę odtwórcy roli" (Custen 1992, s. 193) wraz z jej sposobem życia poza ekranem i możliwościami. Połączenie gwiazdorskiego statusu aktorki oraz przymiotów bohatera sprawiało, że „widz był przyciągany zarówno przez sławę postaci odtwarzanej, jak i odtwarzającej" (Custen 1992, s. 34). Podobnie twierdzi Maciej Białous, pisząc: „że silna pozycja Jadwigi Smosarskiej w ówczesnym raczkującym polskim «star systemie» powodowała, że często grywała ona postaci aktywnych kobiet lub też ważne postaci kobiece z historii Polski" (Białous 2018, s. 412), nie pozostawiając wątpliwości, że może zostać zarówno małżonką Wielkiego Księcia Konstantego, jak i króla. Mniejsze znaczenie miała zatem działalność polityczna bohaterek, większe zaś wystawność przedstawienia i przepych, których wehikułem stawały się władczynie.

W epoce PRL-u natomiast „[k]rólowa jest oknem na lepszy świat, powiewem luksusu, przeszłej świetności i marzeniem o lepszym życiu" (Sosnowska 2014, s. 140). Sytuując się między robotnicą a kokietką, stanie się znaczącą postacią w polskim teatrze, „narzędziem kształtowania niemieszczących się (choć czasem pożądanych) w oficjalnym dyskursie modeli kobiecości" (Sosnowska 2014, s. 9). Obok odpowiadania pragnieniom wykraczającym poza peerelowski horyzont postać ta pełniła funkcję państwotwórczą, przywołując dawną świetność narodu, i stanowiła jeden z nielicznych przykładów wpisania bohaterki kobiecej w dyskurs polityczny. Zrealizowany w latach osiemdziesiątych serial *Królowa Bona* (reż. Janusz Majewski, 1980–1981) odpowiadał prowadzonej w poprzedniej dekadzie przez władzę polityce historycznej, która dla uprawomocnienia propagandy sukcesu Edwarda Gierka sięgnęła także po koronowane głowy, starając się za pośrednictwem filmów biograficznych utrwalać pamięć „różnorodnych pozytywnych dokonań Polski i Polaków na polu nauki, kultury i techniki" (Kurpiewski 2017, s. 196).

Ponadto w kinie PRL-u znajdziemy odpowiednik zarówno preferowanego przez kobiece kino biograficzne filmu poświęconego gwiazdom estrady (*Miłość ci wszystko wybaczy*, reż. Janusz Rzeszewski, 1981), jak i opartego na sensacyjnych nagłówkach z gazet (*Sprawa Gorgonowej*, reż. Janusz Majewski, 1977). Film Majewskiego wykorzystuje typowy dla kobiecego biopiku schemat procesu, co pozwala dokonać sądu na wykraczającej poza tradycyjne schematy bohaterce, która reprezentuje dwa wskazane przez Custena typy postaci, charakterystyczne dla kobiecego filmu biograficz-

nego: kochankę oraz bohaterkę spektaklu (choć tutaj spektakl i związana z nim rozrywka ma charakter dość perwersyjny, ponieważ dotyczy procesu sądowego).

W kinie potransformacynym wraz ze wzrostem zainteresowania kinem biograficznym pojawia się coraz więcej bohaterek we wspomnianych już „kreatywnych rolach" (*Jak narkotyk*, reż. Barbara Sass, 1999; *Papusza*, reż. Joanna i Krzysztof Krauze, 2013) oraz — co symptomatyczne — świętych (*Faustyna*, reż. Jerzy Łukaszewicz, 1994; *Karolina*, reż. Dariusz Regucki, 2014; *Zerwany kłos*, reż. Witold Ludwig, 2016; *Miłość i miłosierdzie*, reż. Michał Kondrat, 2019). Na głębszą refleksję zasługiwałoby natomiast zjawisko polskiego biopiku rewizjonistycznego (według terminologii Binghama) oraz postfeministycznego (według definicji Polaschek). Zrealizowane przez twórczynie filmy takie jak: *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej* (reż. Maria Sadowska, 2017) oraz *Bo we mnie jest seks* (reż. Katarzyna Klimkiewicz, 2021), wzbudziły bowiem dyskusje na temat ich progresywności bądź zachowawczości[1].

KOBIETY I POLITYKA

Tak zarysowana mapa filmowa potwierdza tezę Karen Hollinger (2012, s. 162), że wśród polskich biopików kobiecych dominują atrakcyjne wizualnie „koronowane głowy, postacie ze świata rozrywki oraz bohaterki sensacyjnych nagłówków gazetowych", gdy tymczasem wśród mężczyzn znajdziemy godnych podziwu „sportowców, polityków, żołnierzy czy naukowców". Łatwo zatem dostrzec, że wspomniane wcześniej bohaterki transnarodowych produkcji: Anna Walentynowicz, Irena Sendlerowa czy Antonina Żabińska wpisują się w najbardziej kłopotliwe dla ekranowych kobiet kategorie: politykę bądź Wielką Historię oraz dyskurs bohaterski — daleki jednak od wiktymizacji „karzącej kobiety za osiągnięcia w sferze publicznej" (Bingham 2013, s. 237). Wspomniana kłopotliwość w dużym stopniu przyczyniła się do ich przemieszczenia poza ramy narodowej kinematografii.

Symptomatyczny przykład stanowi przedwojenny film Józefa Lejtesa *Córka Generała Pankratowa* (1934), nawiązujący do zamachu dokonanego

---

[1] Wątpliwości co do emancypacyjnego charakteru filmu i publikacji Wisłockiej mają: Iwona Kurz (*Rewolucja, której nie było* [2017]) oraz Olga Wróbel (*„Sztuka kochania" aktualna? Może i tak, ale to nie jest dobra wiadomość* [2017]). Z kolei w pochlebnej recenzji Iwony Kurz dotyczącej filmu o Kalinie Jędrusik pojawia się jednak także zarzut estetycznej i obyczajowej ostrożności (*Odczepcie się od Kaliny* [2021]).

na gubernatorze Skałłonie przez trzy kobiety: Wandę Krahelską, Albertynę Helbertównę oraz Zofię Owczarkównę. W wersji filmowej „postacie tła — Aniuty i Pankratowa — wysunęły się na plan pierwszy, spychając w tło eksponowane poprzednio rewolucjonistki (grane przez Marię Bogdę i Zofię Linderfównę)" (Armatys, Armatys, Stradomski 1988, s. 274), a sam zamach został oddany w ręce męskiego protagonisty — Bolesława. Jak pisze Sebastian Jagielski, dostrzegając w dokonanym przemieszczeniu szerszą tendencję: „w naszej pamięci zbiorowej — a tym samym i w polskim kinie — nie ma miejsca ani dla trzech Polek, które targnęły się na życie generała Skałłona, ani na przykład dla tych, które siedemdziesiąt lat później aktywnie działały w Solidarności" (Jagielski 2010, s. 80–81). Ten sam brak diagnozuje Marcin Białous, rozszerzając go o inne reprezentacje kobiece: „Przypominając filmy o znanych postaciach historycznych, warto dodać, że nie zostały do tej pory nakręcone obrazy o innych Polkach, zapisanych na kartach historii poprzez swoje dokonania polityczne, naukowe czy artystyczne, na przykład — szukając wśród najbardziej rozpoznawalnych postaci — o Marii Skłodowskiej-Curie, Marii Konopnickiej czy Emilii Plater. W okresie PRL podobnie marginesowo potraktowano temat znanych działaczek ruchu robotniczego. Jedynym wyjątkiem jest pięćdziesięciominutowy film telewizyjny o Małgorzacie Fornalskiej nakręcony w 1979 roku przez Danutę Kępczyńską" (Białous 2018, s. 356)[2]. Małgorzata Fornalska jako postać poboczna przedstawiona została w rosyjskim filmie *Żołnierze wolności* (*Soldaty svobody*, 1977, reż. Jurij Ozierow), którego Polska była koproducentem. Zaangażowanie polityczne Polek znajduje zatem swoje miejsce na marginesach kinematografii, czyli w rolach towarzyszących męskim protagonistom lub w mniej kosztownych produkcjach telewizyjnych (np. *Inka 1946*, reż. Natalia Koryncka-Gruz, 2006) bądź dokumentalnych (np. *Inka. Są sprawy ważniejsze niż śmierć*, reż. Jacek Frankowski, 2017; *Tonia i jej dzieci*, reż. Marcel Łoziński, 2011).

Podobnie rzecz ma się z zawodami cieszącymi się uznaniem społecznym. W tym kontekście mało zaskakujące wydaje się pominięcie przez polską kinematografię postaci Marii Curie. Nawet przy ograniczonym zainteresowaniu bohaterkami kobiecymi, doczekała się ona w epoce kina klasycznego własnego biopiku w kinie amerykańskim (*Madame Curie* [tyt. pol. Curie-Skłodowska] 1943, reż. Mervyn LeRoy). Tymczasem polska kinematografia cały wysiłek wkłada w spolszczenie międzynarodowych tytułów filmów przez dodanie panieńskiego członu nazwiska naukow-

---

[2] Cytat pochodzi z rozprawy doktorskiej Białousa. W publikacji książkowej fragment ten został usunięty.

czyni[3]. Jedynym dziełem biograficznym, które uzupełnia tę lukę jest w pewnym stopniu *Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*, jeśli bohaterkę potraktować jako reprezentantkę świata nauki.

„PANIĄ ANIĘ WYLALI"

W świetle zarysowanych wyżej tendencji reprezentacja na ekranie zaangażowanej w politykę bohaterki, takiej jak Anna Walentynowicz, musiała napotkać wiele przeszkód. O jej nieobecności zadecydowały jednak dodatkowe czynniki kształtujące kino współczesne, które sprawiły, że polscy reżyserzy, tak chętni do podejmowania tematów historycznych, nie dostrzegli w biografiach kobiet wystarczająco interesującego materiału i odstąpili je zagranicznym twórcom.

Jak wskazuje Karen Hollinger (2020, s. 23), filmy biograficzne obok funkcji tożsamościowej pełnią też funkcję rytualną i ideologiczną, reprezentując różne środowiska i światopoglądy. Gdyby zatem wziąć pod uwagę przede wszystkim płeć Anny Walentynowicz, to film poświęcony jej życiu należałoby uznać za korespondujący z nurtem rewizjonistycznym — który pojawił się także w polskiej historiografii — uwzględniającym specyfikę kobiecego doświadczenia w odniesieniu do wydarzeń z przeszłości[4]. W przypadku ruchu solidarnościowego największe zasługi dla upowszechnienia kobiecej perspektywy związanej z tym zrywem ma bez wątpienia amerykańska historyczka Seana Penn, która przeprowadziła w Polsce badania dotyczące udziału kobiet w Solidarności i opublikowała je w książkach *Podziemie kobiet* (2003) oraz *Sekret „Solidarności"* (2014). Stała się ona jedną z bohaterek filmu dokumentalnego Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego *Solidarność według kobiet* (2014), przedstawiającego wkład kobiet w tę organizację oraz ich późniejsze losy. Przedsięwzięcia te uzupełniła popularna autobiografia Danuty Wałęsy *Marzenia i tajemnice*, której ukazanie się i recepcja wpłynęły na ostateczny kształt filmu Andrzeja Wajdy *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013). Jednocześnie opublikowane zostały kolejne życiorysy kobiet Solidarności: napisana przez Agnieszkę Wiśniewską *Duża Solidarność, mała solidarność. Biografia Henryki Krzywonos* czy nowa obszerna biografia Anny Walentynowicz Doroty Karaś i Marka Sterlin-

---

[3] Jest to przypadek filmu LeRoya, ale także dzieła Marie Noëlle *Marie Curie: The Courage of Knowledge*, który w Polsce dystrybuowany był pod tytułem: *Maria Skłodowska-Curie*.

[4] Warto w tym kontekście wspomnieć o pracach Natalii Jarskiej (np. *Kobiety z marmuru. Robotnice w Polsce w latach 1945–1960*) czy Małgorzaty Fidelis (np. *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*).

gowa: *Walentynowicz. Anna szuka raju* (2020), prostująca niektóre fakty z poprzednich publikacji oraz uzupełniająca mijającą się z prawdą autonarrację samej bohaterki, dotyczącą jej ukraińskiego pochodzenia oraz losów jej rodziny.

W takim kontekście film o Walentynowicz sytuowałby się blisko środowiska liberalnego, które byłoby zainteresowane przedstawieniem kobiecej perspektywy dotyczącej wydarzeń z przeszłości. Tego rodzaju dzieła kręciła choćby Agnieszka Holland, która zarówno w *Gorączce* (1980), jak i w *Kobiecie samotnej* (1981) kwestię płci połączyła z wydarzeniami rewolucyjnymi. Jako jedna z nielicznych twórczyń artystka ta sięga po tematy historyczne i ma na swoim koncie produkcje zrealizowane z dużym rozmachem. Jednocześnie chętnie tworzy filmy poświęcone autentycznym postaciom (choć dotychczas wyłącznie męskim), takim jak: Popiełuszko, Palach, Socha, Jones, Beethoven, Verlaine czy Rimbaud. Walentynowicz nie do końca jednak odpowiada kobiecemu rewizjonizmowi. Przekonała się o tym Ewa Kondratowicz, przeprowadzając wywiady z kobietami Solidarności. Pisząc o swoim spotkaniu z bohaterką wywiadu, wspomina ona: „gdy mówię, że reprezentuję środowiska kobiece — nieco usztywnia się, mówiąc, że «feministki zabijają dzieci»" (Kondratowicz 2001, s. 75). Mimo początkowej zgody i udziału w rozmowie Walentynowicz ostatecznie wycofuje swoje pozwolenie na publikację wywiadu. Wahanie to odsłania konflikt między zdefiniowanymi przez Stanisława Ossowskiego wartościami odczuwanymi (zależnymi od reakcji emocjonalnych) a uznawanymi (posiadającymi charakter obiektywny) (Ossowski 1967, s. 73). Zgodnie z tymi pierwszymi rozmówczyni pragnęła zaznaczyć swój udział w ruchu solidarnościowym, korzystając z inicjatyw środowiska reprezentującego postawy feministyczne. Jednocześnie jednak system wartości właściwy grupie światopoglądowej, do której czuła przynależność, nie pozwalał jej na ten rodzaj kooperacji. Konflikt ten stanie się jedną z przyczyn marginalizacji bohaterki oraz wpłynie na jej stosunek do filmu zrealizowanego przez Schlöndorffa.

Tymczasem kobiecy nurt rewizjonistyczny dosięgnął nawet Andrzeja Wajdę, który rozważał pomysł, by „poświęcić film Danucie Wałęsie" (Radkiewicz 2015, s. 173), a także „otrzymał od niemieckich producentów propozycję nakręcenia filmu o Annie Walentynowicz. Nie zgodzi się. Reżyserowi, który się tego podejmie, wyjaśni, że Walentynowicz jest lekko niezrównoważona" (Karaś, Sterlingow 2020, s. 317). Wydaje się jednak, że dla Wajdy decydujący był nie tylko trudny charakter bohaterki. Twórca nigdy nie krył fascynacji Lechem Wałęsą, dlatego ostatecznie stworzył o nim film, który był „swoistą mową obrończą. […] Mowa obrończa zaś

rządzi się swoimi prawami: przedstawia wersję wydarzeń korzystną dla oskarżonego, tłumaczy jego potknięcia, uwydatnia jego zasługi, wątpliwości rozstrzyga na jego korzyść" — jak pisze Mirosław Przylipiak (2018, s. 118). Innymi słowy, Walentynowicz, która była jedną z najzagorzalszych przeciwniczek Wałęsy, nie mogła stać się pierwszoplanową postacią filmu Wajdy zrealizowanego po transformacji. Bohaterką środowiska elit liberalnych i lewicy stała się Henryka Krzywonos, którą Kongres Kobiet Polskich „uhonorował z okazji dwudziestolecia transformacji […] tytułem «Polki Dwudziestolecia»" (Mrozik 2014, s. 1). Walentynowicz — żarliwa w swej religijności, owładnięta ideą ubeckiego spisku, a przede wszystkim kwestionująca dorobek III Rzeczypospolitej — ostatecznie stała się bliższa środowisku „sekty smoleńskiej" (Holland 2012, s. 219) niż transformacyjnego sukcesu.

Życiorys Anny Walentynowicz byłby zatem odpowiedniejszym materiałem dla kręgów konserwatywnych, które poddawały krytyce osiągnięcia Okrągłego Stołu. Jej biografia — przy odpowiedniej selekcji materiału — mogłaby dostarczyć podstaw do opowieści o transformacyjnym niepowodzeniu i podporządkować się schematowi tzw. równi pochyłej (Bingham 2013, s. 238), czyli modelowi tradycyjnie przypisywanemu kobiecym protagonistkom. Trudno bowiem o Walentynowicz mówić jako o beneficjentce zmian po roku 1989 i ikonie nowoczesności. Film taki — o bohaterce Solidarności i ofierze katastrofy smoleńskiej — mógłby zrealizować Antoni Krauze autor *Czarnego czwartku. Janek Wiśniewski padł* (2011) poświęconego protestom robotniczym na wybrzeżu w 1970 roku oraz *Smoleńska* (2016) — opowieści o katastrofie smoleńskiej. Wydaje się jednak, że mimo poparcia, jakie Walentynowicz otrzymywała od konserwatywnego środowiska, nie potrzebuje ono kobiecej bohaterki ani z PRL-owskich, ani z potransformacyjnych czasów. Alternatywę wobec mitu Lecha Wałęsy stanowi bowiem opowieść o Lechu Kaczyńskim przedstawianym jako czołowa postać ruchu solidarnościowego i główna ofiara katastrofy smoleńskiej. Mit ten budują liczne wypowiedzi polityków, pisane podręczniki czy choćby takie wydarzenia jak to z 2020 roku, gdy MKiDN gościło u siebie wystawę zorganizowaną przez Instytut Dziedzictwa Solidarności zatytułowaną: „Lech Kaczyński. Człowiek Solidarności"[5]. Mimo że Anna Walentynowicz została uhonorowana przez prezydenta Kaczyńskiego państwowymi odznaczeniami, w kinie pamięci narodowej przegrywa z „hegemoniczną męskością", czyli — jak pisze Elżbieta Durys (2020, s. 1)

[5] https://nck.pl/projekty-kulturalne/aktualnosci/lech-kaczynski-czlowiek-solidarnosci-wystawa

— dominującym wzorcem „heroiczno-mesjanistycznej męskości", który dla kobiet rezerwuje co najwyżej drugoplanowy mit Matki Polki. W tym modelu nawet jeśli kobiety trafiają na ekrany, to ich ambicje „zostają przemieszczone na mężczyzn — menadżerów, doradców, mężów" (Bingham 2013, s. 238).

Z perspektywy konserwatywnej kobiety chętniej widziane są w roli pasywnych ofiar, o czym wspomina Dennis Bingham (2010, s. 217): „ofiary są lepszym tematem niż kobiety z długą, owocną karierą i niestraumatyzowanym życiem prywatnym". Chociaż potransformacyjnych losów Walentynowicz nie można zaliczyć do satysfakcjonujących, to trudno jednocześnie wpisać tę dość bezkompromisową postać wyłącznie w opowieść wiktymizującą. W tym kontekście w ramach konserwatywnego światopoglądu lepszym wyborem są święte, a zwłaszcza męczennice. Tylko w drugiej dekadzie XXI wieku powstały trzy filmy im poświęcone: dwie produkcje na temat błogosławionej Karoliny Kózkówny oraz jedna o Faustynie, prezentujące skrajnie uproszczoną i hagiograficzną wizję bohaterek.

W tradycyjnym uniwersum aktywne politycznie bohaterki „płacą cenę za swoje ambicje" (Bingham 2010, s. 214), dlatego trudno schemat ten wykorzystać w opowieści o bohaterce Solidarności. Na zasadę tę zwrócił uwagę Maciej Białous, analizując kino historyczne z kobiecymi postaciami w roli głównej. Wskazywał, że: „w przypadku obrazów przedstawiających zdrajczynie, kobiety fatalne, źródłem scenariuszy są często rzeczywiste, konkretne wydarzenia i osoby […]. Wydaje się, że tego rodzaju działania twórców, świadome bądź nie, nie sprzyjają wzmacnianiu pozytywnego wizerunku postaci kobiecych, zarówno w kinematografii, jak i pamięci zbiorowej" (Białous 2018, s. 422). Dlatego chętnie przywoływane autentyczne postacie właściwie tworzą antypanteon aktywnych zdrajczyń, do którego należą: Jadwiga Galewska (*Oszołomienie*, reż. Jerzy Sztwiernia, 1988), Zofia O'Bretenny (*Różyczka*, reż. Jan Kidawa-Błoński, 2010), Maria Leonia Graczyk (*Prymas. Trzy lata z tysiąca*, reż. Teresa Kotlarczyk, 2000), Julia Brystygierowa (*Zaćma*, reż. Ryszaard Bugajski, 2016) czy Helena Wolińska-Brus (*Ida*, reż. Paweł Pawlikowski, 2013). Nie walczą one z systemem, lecz go współtworzą, a za sprawą cechującej je seksualizacji wpisują się we wspomniany już typ kochanki, częsty w stereotypowych kobiecych biopikach.

Wymieniona wyżej *Zaćma* oraz inne filmy biograficzne Ryszarda Bugajskiego są jednak świadectwem szerszej tendencji. Jako autora filmów i spektakli biograficznych interesowało go nie tyle tworzenie pozytywnych wizerunków czy historia zwycięstw, lecz przede wszystkim zjawisko opresji. Poczynając od *Przesłuchania* (1982), przez *Zaćmę*, po *Generała Ni-*

la (2009) reżyser opowiada o okresie powojennym jako okresie klęski. Tendencję tę charakteryzuje Białous, pisząc, że filmy tego rodzaju „współtworzyły pewien nurt narracji w kulturze popularnej oraz polityce pamięci, szczególnie po 2005 r. bardziej aktywnie wspierany przez państwo, przedstawiający historię Polski Ludowej, a przede wszystkim jej pierwszą dekadę, jako czas klęski, równoznacznej z brutalnie narzuconą Polakom okupacją sowiecką" (Białous 2018, s. 213). Do filmów tych autor zalicza oprócz dzieł Bugajskiego także *Generała. Zamach na Gibraltarze* (2009) Anny Jadowskej, dodając, że „we wszystkich tych przypadkach bohaterowie, wojskowi i wybitni patrioci ponoszą klęskę w zderzeniu z mechanizmami Wielkiej Historii" (Białous 2018, s. 333–334). Listę tę uzupełnia Elżbieta Durys, na marginesie analizy *Generała Nila* zauważając, że w pierwszej dekadzie XXI wieku nastąpił zwrot konserwatywny oraz reaktywacja „mitu bohaterów zniszczonych przez system", która znalazła swoją kontynuację w kolejnym dziesięcioleciu. Film *Obywatel Jones* (reż. Agnieszka Holland, 2019) „[…] wskazuje jako wielkiego wroga — Stalina. Pieprzyca w *Ikarze* niuansuje sprawę, przenosząc ją na grunt prywatny: winny jest chłopski patriarchat sprowadzający relacje rodzinne do realizacji specyficznego typu męskości. Marcin Krzyształowicz w *Panu T.* sięga z kolei po formułę kina modernistycznego, nawiązując do Polskiej Szkoły Filmowej. Schemat jednak pozostaje bez zmian — jednostka zmaga się ze strasznym (choć też trochę śmiesznym) systemem. Filmy te poruszają się zatem w większości przypadków w obszarze heroicznej męskości" — utrzymuje autorka (Durys 2020).

Innymi słowy, wówczas gdy Volker Schlöndorff realizował swój obraz o Annie Walentynowicz i triumfie Solidarności, filmy polskie celebrowały ofiary, a dla kobiet rezerwowały miejsce w drugim szeregu. Jednocześnie dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku kino powoli uczy się świętowania i odnajduje bohaterów, którzy mimo niesprzyjającego systemu zwyciężają, nie płacąc za to najwyższej ceny (*Wałęsa. Człowiek z nadziei*; *Bogowie*, reż. Łukasz Palkowski, 2014; *Jack Strong*, reż. Władysław Pasikowski, 2014), przy okazji pozwalając na sukces także bohaterkom kobiecym (*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wisłockiej*).

PRZEMIESZCZENIE

Dla pozytywnych bohaterek w świecie polityki zarezerwowane zostało zatem miejsce w drugim rzędzie. W przypadku Walentynowicz owa drugoplanowość dotyczyła jej politycznej i dramaturgicznej roli przyznawanej bohaterce w filmowych opowieściach. W *Przypadku* (1981) Krzysztofa

Kieślowskiego reprezentuje jedną z trzech dróg, którymi podąża główny bohater filmu Witek Długosz. Jego pierwszym zadaniem opozycjonisty (w drugiej części filmu) jest przekazanie pieniędzy na działalność związkową bohaterce wzorowanej na postaci Walentynowicz. Z jej życiorysu zostaje wybrane jedno zdarzenie — rewizja w mieszkaniu, po której bohaterka opowiada Długoszowi o chorobie nowotworowej i nieoczekiwanym (cudownym?) wyzdrowieniu. Niezachwianą wiarę bohaterki reprezentują otaczające ją emblematy: książeczka do nabożeństwa, łańcuszek z krzyżykiem, religijne obrazy. Kieślowski czyni z niej metafizyczny drogowskaz, kierujący głównego bohatera w stronę transcendencji — kwintesencję wiary i patriotycznej niezłomności odpowiadające wzorcowi Matki Polki.

Podobną rolę Walentynowicz otrzymała w filmie Andrzeja Wajdy *Człowiek z żelaza* (1981)[6]. Walentynowicz, podobnie jak Lech Wałęsa, występuje w nim w dwóch rolach — jako ona sama, świadek na ślubie Maćka i Agnieszki, oraz postać fikcyjna, jako pani Hulewicz (Winkler i matka Hulewicz zwracają się do niej Aniu). Podobnie jak w *Przypadku* Wajda kładzie tu nacisk na towarzyszący tej postaci kontekst religijny: w pierwszej scenie bohaterka stojąc pod krzyżem, inicjuje modlitwę za tych, którzy zginęli w grudniu 1970, a następnie kroi chleb, opowiadając o niezłomności i ewolucji głównego bohatera, Maćka Tomczyka. Jak dowodzi Mirosław Przylipiak, Wajda bardzo konsekwentnie budował analogie między Tomczykiem i Wałęsą. Warto dodać jednak, że oprócz tego przemieścił doświadczenie biograficzne Anny Walentynowicz na męskiego bohatera filmu. Tomczyk/Wałęsa zostaje zwolniony z pracy i prowadzi dialog z urzędniczką, która wręcza mu wypowiedzenie: „ — Dlaczego Pani to robi? — No jak to? Przecież mnie zwolnią. A wtedy przyjdzie ktoś inny i też da Panu to zwolnienie. Prawda? — No ale jak ten inny też nie zrobi, no to chyba przecież wszystkich nie zwolnią w końcu?". Dialog ten w całości został zaczerpnięty z wywiadu Hanny Krall z Anną Walentynowicz[7]. Jak piszą biografowie Walentynowicz, po premierze filmu „[w]ychodzi niezadowolona. Sceny

---

[6] Propozycja producentów, by to Wajda zrealizował filmową biografię Walentynowicz, podyktowana była wcześniejszymi dokonaniami twórcy, w tym obecnością bohaterki we wspomnianym filmie.

[7] Fragment wywiadu brzmi: „Tu po trzydziestu latach pracy w Stoczni Gdańskiej wręczono mi zwolnienie dyscyplinarne, świadectwo pracy i zaległą wypłatę. W świadectwie było napisane — z artykułu 52, za samowolne porzucenie pracy, choć przychodziłam dzień w dzień i odbijałam kartę. Urzędniczka, która mnie zwalniała, powiedziała: — Pani Aniu, to straszne, co robią z panią, ja dwie tabletki relanium musiałam wziąć, żeby pani dać to zwolnienie. Zapytałam: — A dlaczego właściwie pani to robi? — Zwolnią mnie, jak nie zrobię — powiedziała — a wtedy przyjdzie ktoś inny i zrobi to samo. — To niech ten inny też nie robi. I jeszcze inny. Wszystkich nie zwolnią przecież" (Walentynowicz 2017).

z jej udziałem są krótkie, ledwie miga na ekranie. Do tego oburza ją, że w *Człowieku z żelaza* główny bohater, który przypomina jej Wałęsę, zostaje przyłapany przez strażników i zwolniony z pracy. Ten moment na ekranie wygląda dokładnie tak samo jak w reportażu Hanny Krall. — To mnie dziewiątego sierpnia straż chwyciła i wyprowadziła ze stoczni — mówi znajomym po premierze" (Karaś, Sterlingow 2020, s. 317). Strategia Wajdy sprawiła, że biografia Walentynowicz została przemieszczona nie tylko na pierwszoplanowego męskiego bohatera filmowego, ale także pośrednio przejęta przez jej głównego adwersarza Lecha Wałęsę i wykorzystana w jego bohaterskiej biografii, gdy tymczasem Walentynowicz pozostała w drugim szeregu. Jej niewielka postać i charakterystyczne okulary potwierdzały autentyczność przedstawionych zdarzeń i podobną rolę pełnią także w *Wałęsie. Człowieku z nadziei*. Walentynowicz tu także jest postacią marginesową („panią Anię wylali" — krzyczy jeden z opozycjonistów zachęcających Wałęsę do działania), która przez swoją charakterystyczność wspiera pakt faktograficzny zawarty przez twórcę z widzem, uprawomocniający autentyczność „mowy obrończej", jakim jest film o Lechu Wałęsie.

ODA DO RADOŚCI, CZYLI HYMN ZJEDNOCZONEJ EUROPY

Wydawałoby się, że zrealizowanie z inicjatywy niemieckiego producenta filmu o najsławniejszej suwnicowej stanie się dla Anny Walentynowicz oczekiwaną rekompensatą. Tak się jednak nie stało. „Jürgen Haase [producent] proponował ten materiał wielu polskim reżyserom. Za każdym razem mówiono mu, że w Polsce nikt już nie chce słyszeć o Solidarności" (Schlöndorff 2008, s. 457). Ruch, który z perspektywy europejskiej kojarzył się wyłącznie z sukcesem, w Polsce był źródłem głębokich podziałów. Zewnętrzna perspektywa paradoksalnie sprawiła jednak, że postać Anny Walentynowicz stała się wehikułem europejskich liberalnych wartości i zjednoczeniowych idei.

O ile czytelna dla każdego jest tożsamościowa funkcja kinematografii narodowych, o tyle warto zwrócić uwagę na podobne zjawisko dotyczące wspólnoty europejskiej. W 2010 roku Marcin Adamczak pisał o braku tożsamości i solidarności europejskiej, a przede wszystkim o mylnym wyobrażeniu elit co do sposobów ich ukonstytuowania. W tym wypadku — według niego — zjednoczenie ideowe nie nadążało za rozwijającą się wspólnotą rynkową, ponieważ w polu widzenia europejskich liderów „zupełnie zabrakło miejsca dla kultury popularnej i produktów przemysłu audiowizualnego" (Adamczak 2010, s. 410). Aby zapobiec ideowej dezintegracji, „[p]olitycy i biurokraci uczynili więc z mediów kluczowe

narzędzia służące do kreowania Europy jako «wspólnoty wyobrażonej» na podobieństwo narodów jako «wspólnot wyobrażonych» w koncepcji Benedicta Andersona" (Adamczak 2010, s. 408). Wyprodukowany przez Jürgena Haase *Strajk* jest tego rodzaju inicjatywą tożsamościową mającą na celu stworzenie narracji, która połączy państwa narodowe w jednorodny ideowo organizm.

Film biograficzny pełnił podobne funkcje już w okresie klasycznym, gdy jego zadaniem była afirmacja zdobyczy nowoczesności, modernizacji czy wartości demokratycznych. Tacy bohaterowie jak Louis Pasteur, Thomas Edison, Maria Curie, Abraham Lincoln „tworzyli współczesny świat, w którym (z perspektywy twórców) widzowie mieli szczęście żyć i o który warto było walczyć w czasie wojny" (Bingham 2013, s. 248). Analogicznie *Strajk* powoływał bohaterów, którzy przyczynili się do demokratyzacji regionu środkowo-wschodniego, rozpoczęli proces zjednoczenia Niemiec, a co za tym idzie — Europy. Innymi słowy, zasługują na to — i to kolejny cel omawianego filmu — by w tej wspólnocie się znaleźć. Ponadto także na poziomie produkcyjnym oraz promocyjnym, oprócz zawartych w obrazie treści, twórcy *Strajku* odwołali się do strategii integracyjnych, które miały pomóc filmowi trafić do szerszej, europejskiej publiczności.

Na twórcę owego wspólnotowego przedsięwzięcia wybrany został Volker Schlöndorff, rozpoznawalny w świecie autor filmowy, uhonorowany nagrodą Oscara za film *Blaszany bębenek* (*Die Blechtrommel*, 1979), którego nazwisko nadało produkcji odpowiedniego prestiżu. Jednocześnie twórca ten uznawany jest za autora środka, dbającego o rzemiosło i odzew publiczności, którego — jak utrzymuje jego monograf — cechuje „pewien brak zdecydowania, czy tworzyć filmy w stu procentach autorskie i artystyczne, nowatorskie, czy też bardziej uniwersalne i tradycyjne, tzn. pamiętające o widzach?" (Stanisławski 2009, s. 5). Krzysztof Stanisławski (2009, s. 7) dodaje następnie, że jest to artysta realizujący filmy w „stylu internacjonalnym, tzn. hollywoodzkim". Umiejętność posługiwania się przez reżysera filmowym esperanto miała ułatwić *Strajkowi* dostęp do jak najszerszej publiczności, tym bardziej że postać Walentynowicz — jak twierdzi jedna z recenzentek w rozmowie z reżyserem, jest wymyślona według wzorca z Hollywood — „niziutka, sierota, analfabetka, przodownica pracy socjalistycznej, która buntuje się i w końcu trafia na pierwsze strony gazet" (Schlöndorff 2007c, s. 12).

Sam Schlöndorff cieszy się statusem twórcy międzynarodowego, który realizował filmy zarówno w Europie, jak i za oceanem. Ponadto był związany również z Polską, do której jest „dobrze nastawiony, […] ma tu wielu przyjaciół, na czele z Andrzejem Wajdą. Kręcił w Polsce swój najważniej-

szy, jak dotąd, film, «Blaszany bębenek», ale i «Króla Olch». Zna kraj, ludzi, zdaje się rozumieć naszą mentalność i historię…" (Schlöndorff 2007c, s. 23). Reżyser natomiast utrzymywał, że ważne było dla niego samo miejsce zdarzeń, Gdańsk, które ma szczególny transnarodowy charakter także ze względu na „polsko-niemiecką historię" (Schlöndorff 2007a, s. 66). Tę międzynarodową perspektywę twórca zasygnalizował w jednym z wywiadów, mówiąc: „Ja sam już nie potrafię myśleć inaczej niż w kategoriach europejskich. Tylko z wielkim trudem mogę się koncentrować na kwestiach ściśle narodowych, ponieważ dla mnie wszystkie historie narodowe łączą się w jedne i te same dzieje Europy" (Schlöndorff 2007a, s. 67).

Mimo zapewnień reżysera, że scenariusz filmu fabularnego opierał się na dokumencie *Kim jest Anna Walentynowicz?* (*Wer ist Anna Walentynowicz?*, 2003) w reżyserii Sylke Rene Meyer (która jest współscenarzystką *Strajku*), obie produkcje znacznie się od siebie różnią. Dokument Meyer powstał pod wpływem przeczytanego w 1981 roku w „Der Spiegel" artykułu na temat Solidarności, do którego załączone było zdjęcie przemawiającej anonimowej kobiety podpisane: „Kobieta na samochodzie z głośnikami". To stało się impulsem powstania filmu dokumentalnego, w którym Meyer trzymała się „ściśle tego, co mówiła przed kamerą pani Walentynowicz" (Schlöndorff 2008, s. 458). W związku z tym dokument umniejsza rolę Wałęsy oraz przedstawia go jako tajnego współpracownika, który — jak głosi wersja jego adwersarzy — został do stoczni przywieziony motorówką przez agentów SB. Dokument sugeruje, że Wałęsa był wyłącznie beneficjentem wydarzeń sierpniowych (otrzymał nagrodę Nobla), natomiast Walentynowicz poniosła ich przykre konsekwencje (osadzenie w więzieniu). Film podkreśla jej działalność związkową oraz wielkoduszność, czego świadectwem jest uczestnictwo bohaterki w ślubie jej chrześnicy, Magdy Wałęsy.

Tymczasem fabuła *Strajku* realizuje scenariusz zgody, jedności i współdziałania, łagodząc spór Walentynowicz z Wałęsą. Akcja filmu rozpoczyna się w 1961 roku, prezentując bohaterkę jako przodownicę pracy, a jednocześnie osobę zaangażowaną w sprawy pracownicze. Jej stopniowa ewolucja polityczna zostanie przyspieszona przez wydarzenia roku 1970 oraz kontakt ze środowiskiem KOR-u. W czasie strajku Walentynowicz działa ramię w ramię z Wałęsą, a później usuwa się na drugi plan, ponieważ — jak mówi — „[p]rzywódcą musi być mężczyzna, kobiety nie będą traktować poważnie". Jedynie w zakończeniu bohaterka wspomina o różnicach, ale jednocześnie równoważy tę uwagę znamiennym: „Nie wiedzieliśmy, że tworzymy nową zjednoczoną Europę". Ta integracyjna intencja będzie przyświecać całemu przedsięwzięciu i zadecyduje o kształcie filmu, a następnie jego recepcji. Dlatego w filmie nie ma sporu z Wałęsą, pochodzenia

ukraińskiego bohaterki, jej konfliktu z polskim ziemiaństwem, niezadowolenia z warunków, w jakich dokonała się transformacja czy późniejszego zacietrzewiania. Celem opowieści jest film o największym sukcesie Polski „w XX wieku, czyli Solidarności, która zmieniła Polskę, ale i całą Europę oraz świat" (Stanisławski 2009, s. 23). Komentując relacje panujące na planie, Schlöndorff (2008, s. 67) wyrazi swój stosunek do tego ruchu: „To była absolutna symbioza. I na tym właśnie polega Europa, to jest dorobek Solidarności, a nie gadanie o wiecznej konkurencji narodów…". A w innym miejscu: Solidarność „jest polską świętością narodową. Jest także częścią historii Europy" (Schlöndorff 2007b, s. A13).

Tytuł roboczy filmu brzmiał: „Zapomniana bohaterka" i odnosił do osoby Walentynowicz, lecz nie tylko. W tym przypadku jest nią także Polska, której udział w obalaniu komunizmu według twórców został zapomniany przez zachodnią Europę. Nie chodziło jednak jedynie o zreferowanie fragmentu polskiej historii, lecz wpisanie jej w opowieść o wspólnych, istotnych dla całej Europy wartościach, do których należą: lewicowa wrażliwość (ruch w obronie robotników), emancypacja i postulaty równościowe (kobieca bohaterka i awansująca robotnica), dążenie do wolności (sprzeciw wobec autorytarnych rządów), demokratyzacja (idea wolnych związków zawodowych), solidaryzm społeczny (jedność elit i robotników). Historia Walentynowicz stała się wehikułem wymienionych idei, a analogia między nią a Polską przyjęła kształt opowieści o awansie — od analfabetki do obywatelki Europy — i o podzielaniu tych samych wartości.

Aby uzyskać efekt integracyjny, Schlöndorff starał się stworzyć wspólną, europejską historię: Agnieszka Walczak (Walentynowicz nie zgodziła się na użycie swojego nazwiska w filmie[8]) ogląda budowę muru berlińskiego w telewizji oraz hołd złożony przez Willy'ego Brandta przed warszawskim pomnikiem Bohaterów Getta w 1970 roku. Scen tych nie użyto jedynie po to, by umiejscowić zdarzenia filmowe w konkretnym czasie

[8] Przyjmuję szerszą definicję filmu biograficznego, która dopuszcza możliwość wykorzystania na przykład pseudonimu, co ma miejsce właśnie w przypadku *Strajku*. Mimo że Anna Walentynowicz nie zgodziła się na użycie jej nazwiska w filmie, każda z recenzji odnoszących się do dzieła Schlöndorffa zakłada tożsamość jej i bohaterki filmowej. Jeśli zatem obraz zachęca do szukania analogii między postaciami ekranowymi i rzeczywistymi, to spełnia warunki filmu biograficznego. Podążam tu za wnioskami badacza autobiografii Philippe'a Lejeune'a, który odszedł od restrykcyjnej definicji autobiografii, gdzie warunkiem zawarcia paktu autobiograficznego była tożsamość autora, narratora i bohatera, na rzecz form bardziej dowolnych. Oprócz sztywnych zasad poetologicznych istotny jest bowiem także kontekst, który dostarcza informacji na temat tożsamości postaci rzeczywistej i filmowej. Restrykcyjną definicję filmu biograficznego przyjmuje George Frederick Custen (1992), a za nim także w polskim piśmiennictwie Sylwia Kołos (2018).

historycznym, ale dlatego, by wskazać podobieństwo polsko-niemieckich doświadczeń oraz podkreślić momenty symbolicznego pojednania. Filmowi towarzyszyła także książkowa publikacja w języku niemieckim dotycząca filmu i ruchu solidarnościowego zatytułowana *Strajk — Die Heldin von Danzig* (Haase 2007), przygotowana we współpracy z polskimi publicystami i naukowcami i mająca na celu popularyzację przedstawionych w filmie zdarzeń wśród niemieckiej publiczności.

DWIE RECEPCJE, DWIE EUROPY?

Schlöndorff zrealizował więc film z perspektywy europejskiego zwycięstwa, na które składał się wspólny wysiłek obalenia autorytarnych rządów oraz zjednoczenia Europy. Tworząc zaś obraz dla Europejczyków, postawił silny akcent na zaangażowanie Walentynowicz w sprawy robotnicze, co korespondowało z jego lewicowym światopoglądem. Autentyczne zdarzenie wydawania przez bohaterkę zupy robotnikom w zamyśle reżysera odnosiło się do Matki Courage lub bohaterki „«Świętej Joanny szlachtuzów» Brechta, walczącej o prawa robotników” (Schlöndorff 2007b, s. A13). Efekt ten wzmacnia zaangażowanie do roli Walentynowicz Kathariny Thalbach, aktorki znanej z teatru brechtowskiego. Wydaje się, że strategia ta spełniła swoje popularyzatorskie zadanie, ponieważ „[t]on większości tekstów niemieckiej prasy był wyważony i pozytywny. A ukazała się rekordowa liczba recenzji i omówień prasowych, także kilka audycji telewizyjnych” — relacjonuje polski badacz (Stanisławski 2009, s. 26). Wskazuje także na dominujące w recenzjach odniesienia do Brechta właśnie, filmów Dzigi Wiertowa, *Strajku* Eisensteina (*Stachka*, 1925) czy *Dzisiejszych czasów* Chaplina (*Modern Times*, 1936), sytuujące film Schlöndorffa raczej w tradycji internacjonalnych protestów robotniczych niż kontekście narodowym. W tym wypadku ewolucja ideowa Anny Walentynowicz i jej zdystansowanie się do ustroju komunistycznego odpowiada także doświadczeniu wielu zachodnich intelektualistów (w tym również Schlöndorffa).

Tymczasem mimo sugestii Schammy Schahadat (2012, s. 261–274), że reżyser obok powyższych nawiązań sięgnął też po rozpoznawalny w polskim kontekście wzorzec Matki Polki, film nie spełnił oczekiwań solidarnościowej publiczności. „*Strajk* został dobrze przyjęty przez prasę niemiecką, natomiast w Polsce wywołał falę publicznej krytyki” (Wach 2012, s. 104). Uczestnikom wydarzeń sierpniowych wydawał się niewystarczająco heroiczny: „Joanna Gwiazda oceniła, że film *Strajk* obraża nie tylko Walentynowicz, ale uderza w cały etos stoczniowej «Solidarności», ukazując jej uczestników jako prostaków i alkoholików” (Stanisławski 2009, s. 24).

Walentynowicz, podobnie, skoncentrowała się na niedostatkach heroizmu w obrazach stoczniowców jako ludzi niewykształconych i nadużywających alkoholu. Wielokrotnie także pojawiały się zarzuty wobec reżysera, że film jest obraźliwy ze względu na zbyt silnie zaakcentowanie kwestii socjalnych. Krzysztof Wyszkowski uważał, że stoczniowcy wypadli jak „banda jełopów, […] którym chodzi o wkładkę do zupy i pralnie dla poszarpanych łachów" (Stanisławski 2009, s. 25), Jerzy Borowczak dodawał, że „wygląda to tak, jakbyśmy stawiali opór komunie, bo mamy za mało zupy i alkoholu" (Baran, Włodkowska 2007, s. 15) Andrzej Gwiazda wtórował, że ukazuje „uczestników jako prostaków i alkoholików, walczących o wkładkę do zupy" (*Relacja z konferencji prasowej* 2007, s. A5), a Piotr Semka kwitował, że to „postmarksistowskie spojrzenie na protesty z 1970 i 1980 roku spycha na dalszy plan motywacje patriotyczne i katolickie stoczniowców" (Hollender 2007, s. A11). Recepcja polskich intelektualistów, odrzucających postulaty socjalne robotników, koresponduje w tym kontekście z uwagą Macieja Białousa, że „[w]spółczesne polskie kino historyczne, jeśli zwraca uwagę na historię robotników — a czyni to nieczęsto — to przede wszystkim właśnie na protesty i działalność opozycyjną w okresie PRL" (Białous 2018, s. 252). Od tej martyrologicznej wizji odbiega zawarta w filmie sugestia, podnoszona choćby przez historyczkę Małgorzatę Fidelis (2020, s. 124), że mimo autorytarnych rządów masy ludowe doświadczyły po wojnie autentycznego awansu. Obok ikony Solidarności i symbolu oporu Walentynowicz jest także chłopką, której państwo komunistyczne pozwoliło na lepiej płatną niż dotychczas pracę i edukację oraz zapewniło wsparcie socjalne w samotnym macierzyństwie. Dlatego polskiej publiczności film wydał się niemal socrealistyczny w przedstawianiu stoczniowej kariery Walentynowicz, gdy tymczasem odwoływał się on do rzeczywistych zdarzeń.

Wydaje się, że Schlöndorff osiągnął wprawdzie zamierzony cel promocyjny, ale zamysł integracyjny pozostał w sferze intencji i paradoksalnie odsłonił tożsamościowe różnice oraz „źle obecne" tradycje wśród dominujących w Polsce narracji. Zarówno biopik Anny Walentynowicz „nie-były" w kinematografii polskiej, jak i jego zagraniczna realizacja stały się świadectwem marginalizowana i przemieszczania poza rodzimy kontekst znaczących politycznie bohaterek, hołdując konserwatywnemu modelowi, który wpisuje kobiety w tradycyjne role genderowe. Uczynienie bohaterki Solidarności symbolem zjednoczonej Europy, choć otworzyło jej drogę do masowej wyobraźni, to jednocześnie ujawniło daleko idące różnice między dyskursem narodowym a tym reprezentowanym przez wspólnotę europejską. Perspektywa martyrologiczna kłóci się z historią ludową, a dyskurs konserwatywny z lewicowym, wskazując, jakie wartości

są problematyczne w polskiej narracji tożsamościowej. Wizja Walentynowicz przedstawiona przez Schlöndorffa nie pozwoliła na zasymilowanie bohaterki przez narrację polonocentryczną i zaliczenie jej do rodzimego bohaterskiego kanonu. Tym samym połączenie zaangażowania politycznego i kobiecości nie zostało znaturalizowane, lecz paradoksalnie okazało się skojarzone z obcą tradycją. Biografie pozostałych Polek, które swoje reprezentacje znalazły w kinie światowym, również stały się impulsem do przedstawienia transnarodowych idei: emancypacji kobiet (film o Marii Curie), solidarności ponad różnicami narodowościowymi (postaci Sendlerowej i Żabińskiej), poszanowania dla nie-ludzkich istnień (opowieść o Żabińskiej), co prawdopodobnie zdecydowało o ich narracyjnej atrakcyjności. Wartości te sprawiają, że wymienione bohaterki zostają usytuowane w szerszych niż narodowe kontekstach, co czasem jest sprzeczne z rodzimymi wyobrażeniami dotyczącymi roli kobiet w historii. Kino narodowe nie znalazło zatem miejsca nie tylko dla postaci kobiet godnych naśladowania i podziwu ze względu na ich aktywność w strefie publicznej, ale także często dla skojarzonych z nimi idei.

BIBLIOGRAFIA

Adamczak Marcin, 2010, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku, Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Armatys Barbara, Armatys Leszek, Stradomski Wiesław, 1988, *Historia filmu polskiego*, t. 2: *1930–1939*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Baran Mirosław, Włodkowska Katarzyna, 2007, *„Strajk" dzieli ludzi „Solidarności"*, „Gazeta Wyborcza", nr 044, s. 15.

Białous Maciej, 2018, *Społeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej*, Katedra Wydawnictwo Naukowe, Gdańsk.

Bingham David, 2010, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, New Jersey.

Bingham David, 2013, *The Lives and Times of the Biopic*, w: Robert A. Rosenstone, Constantin Parvulescu (red.), *A Companion to the Historical Film*, Wiley–Blackwell, Hoboken, s. 233–254.

Custen George Frederick, 1992, *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Jersey.

Durys Elżbieta, 2020, *Restytucja heroiczno-ofiarniczej męskości w kinie pamięci narodowej — biografia filmowa a* Generał Nil *Ryszarda Bugajskiego*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu", nr 2 (https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-mezczyzn/22/restytucja-heroiczno-ofiarniczej-meskosci-w-kinie-pamieci-narodowej-biografia-filmowa-a-general-nil-ryszarda-bugajskiego/730 [dostęp: 24.02.2023]).

Durys Elżbieta, 2021, *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*, „Kwartalnik Filmowy", nr 114, s. 193–211.

Fidelis Małgorzata, 2015, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. Maria Jaszczurowska, W.A.B, Warszawa.

Fidelis Małgorzata, 2020, *Równouprawnienie czy konserwatywna nowoczesność*, w: Katarzyna Stańczyk-Wiślicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barabara Klich-Kluczewska, *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Universitas, Kraków, s. 103–161.

Haase Jürgen (red.), 2007, *Strajk — Die Heldin von Danzig. Das Buch zum Film des Oscar-Preisträgers Volker Schlöndorff*, Parthas, Berlin.

Holland Agnieszka, 2012, *Katechizm salonowej rewolucjonistki*, w: *Agnieszka Holland. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 208–230.

Hollender Barbara, 2007, *Strajk w Gdańsku: wersja Schlöndorffa*, „Rzeczpospolita", 21 lutego, s. A11.

Hollinger Karen, 2012, *Feminist Film Studies*, Routledge, London.

Hollinger Karen, 2020, *Biopics of Women*, Routledge, London.

Jagielski Sebastian, 2010, *Melodramaty męskości*, w: Tadeusz Lubelski, Maciej Stroiński (red.), *Kino polskie jako kino narodowe*, Wydawnictwo Ha!Art, Kraków, s. 57–83.

Jarska Natalia, 2015, *Kobiety z marmuru. Robotnice w Polsce w latach 1945–1960*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa.

Karaś Dorota, Sterlingow Marek, 2020, *Walentynowicz. Anna szuka raju*, Znak, Kraków.

Kołos Sylwia, 2018, *Film biograficzny — gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń.

Kondratowicz Ewa, 2001, *Szminka na sztandarze. Kobiety Solidarności 1980–1989. Rozmowy*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

Kurpiewski Piotr, 2017, *Historie na ekranie Polski Ludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

Kurz Iwona, 2017, *Rewolucja, której nie było*, „Dwutygodnik", nr 204 (https://www.dwutygodnik.com/artykul/7000-rewolucja-ktorej-nie-bylo.html [dostęp: 24.02.2003]).

Kurz Iwona, 2021, *Odczepcie się od Kaliny*, „Dwutygodnik", nr 321 (https://www.dwutygodnik.com/artykul/9809-odczepcie-sie-od-kaliny.html [dostęp: 24.02.2003]).

Mazierska Ewa, Goddard Michael, 2014, *Polish Cinema in a Transnational Context*, University of Rochester Press, Rochester.

Mrozik Agnieszka, 2014, *Poza nawiasem historii (kobiet), czyli po co nam dziś komunistki*, „Wakat On-line", nr 3 (http://wakat.sdk.pl/poza-nawiasem-historii-kobiet-czyli-po-co-nam-dzis-komunistki/ [dostęp: 24.02.2003]).

Ossowski Stanisław, 1967, *Z zagadnień psychologii społecznej*. *Dzieła*, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Penn Shana, 2003, *Podziemie kobiet*, tłum. Hanna Jankowska, Rosner&Wspólnicy, Warszawa.

Penn Shana, 2014, *Sekret „Solidarności"*, tłum. Maciej Antosiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

Polaschek Bronwyn, 2013, *The Postfeminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*, Palgrave Macmillan, London.

Przylipiak Mirosław, 2018, *Szofer Wałęsy*, „Studia Filmoznawcze", nr 30, s. 107–126.

Radkiewicz Małgorzata, 2015, *„Wojny na narracje":* Wałęsa. Człowiek z nadziei *Andrzeja Wajdy i kobieca historia (herstory) Solidarności*, „Kwartalnik Filmowy", nr 92, s. 171–185.

Relacja z konferencji prasowej, 2007, *Bohaterowie jako pijaczkowie*, „Rzeczpospolita", 20 lutego, s. A5.

Schahadat Schamma, 2012, *Anna/Agnieszka: kulturowe konteksty (polskiej) bohaterki Strajku Volkera Schlöndorffa*, tłum. A. Tekień, w: Konrad Klejsa, Schamma Schahadat (red.), *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław, s. 261–274.

Schlöndorff Volker, 2007a, *Kucharka dziejów*, rozm. Adam Krzemiński, „Polityka", nr 8, s. 66–68.

Schlöndorff Volker, 2007b, *Lekcja polskiej historii dla Niemców*, „Rzeczpospolita", 17–18 lutego, s. A13.

Schlöndorff Volker, 2007c, *Pani, która mówiła cicho*, rozm. Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza — Duży Format", nr 7, s. 12–15.

Schlöndorff Volker, 2008, *Światło, cień, ruch. Moje życie, moje filmy*, tłum. Ryszard Turczyn, Wydawnictwo Propaganda, Warszawa.

Sosnowska Dorota, 2014, *Królowe PRL: sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Stachówna Grażyna, 2001, *Suczka, Cycofon, Faustyna i inne kobiety w polskim filmie lat dziewięćdziesiątych*, w: Małgorzata Radkiewicz (red.), *Gender w humanistyce*, Rabid, Kraków, s. 55–63.

Stanisławski Krzysztof, 2009, *Volker Schlöndorff*, Filmoteka Narodowa–Goethe-Institut w Warszawie–NOTORO, Warszawa.

Wach Margarete, 2012, *Polsko-niemieckie koprodukcje a latach 1956–2010 na tle dystrybucji i recepcji polskich filmów w Niemczech*, tłum. P. Dżoń, w: Konrad Klejsa, Schamma Schahadat (red.), *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław, s. 85–108.

Walentynowicz Anna, 2017, *Ludzie może i nie są źli…*, „Polityka", 21 lutego (https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/1694782,1,prezentujemy-archiwalny-reportaz-hanny-krall.read [dostęp: 24.02.2003]).

Wróbel Olga, 2017, *„Sztuka kochania" aktualna? Może i tak, ale to nie jest dobra wiadomość*, „Krytyka Polityczna", 2 lutego (https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/olga-wrobel-sztuka-kochania-wislocka/ [dostęp: 24.02.2003]).

LEADING HEROINES ON THE MARGINS OF POLISH CINEMATOGRAPHY — THE CASE OF ANNA WALENTYNOWICZ

Magdalena Podsiadło
(Jagiellonian University)

Abstract

A biographical film drawing on historical narratives often plays an identity role, evoking heroes from the past who are important to the contemporary audience. Despite the fact that the number of biopics has been growing from one decade to the next, they feature only a marginal presence of leading female protagonists of political significance, whose fortunes would encourage the audience to identify

with the values they represent. This absence is complemented by co-productions, which thanks to links with foreign film industries enable the inclusion of non--domestic perspectives or the production of works that would otherwise not find sufficient support from domestic institutions or the creative community. Using the example of Volker Schlöndorff's *Strike* (*Strajk — Die Heldin von Danzig*, 2006), a German biographical film about the life of Anna Walentynowicz, it is possible to trace the reasons for the absence of female protagonists in Polish cinema and to identify the reasons why foreign filmmakers show an interest in them. This was furthered by including the evolution of biopics in both Polish and foreign cinema, by reflecting on the role women play within contemporary historical narratives, and by analysing the phenomenon of domestic traditions shifting into a transnational context.

key words: female biopic, Polish and world cinematography, contemporary historical narrative, Solidarity

słowa kluczowe: kobiecy film biograficzny, polska i światowa kinematografia, współczesna narracja historyczna, Solidarność